

中国传统绘画的造型观念

吴燕平

一种造型观念便是一种思维模式，它是整个特定社会文化网络的一个组成部分，有其自身的文化必然性。中国传统造型观表现出重“质”的性格，充分体现中国传统思维重本源、轻现象，重悟性、轻逻辑的倾向。这种造型在中国传统绘画中，便表现出对视觉物象的超越。

历史上西方绘画技法曾几次传入我国。随着佛教自汉代的传入，以及丝绸之路上东西文化的交流，“明暗法”曾一度大量出现于早期佛教绘画中，并在社会上流传。这虽然不是近现代意义上的写实技法，在当时，这所谓的“凹凸法”却是一种代表外来文化的注重体积的新画法。然而，它未能流传多久，就随着传统绘画的进一步昌盛而销声匿迹。到了十七、十八世纪，随着传教士而来的欧洲绘画则一度引起文人士大夫的极大惊奇：

“西洋人善勾股法，故其绘画于阴阳远近不差锱黍。所画人物屋树皆有日影。其所用颜色与笔，与中华绝异，布影由阔而狭，以三角量之。画宫室于墙壁，令人几欲走进。学者能参用一、二，亦具醒法。”

于是清朝宫廷中，在传教士马国贤、郎士宁等人的指导下，出现了短暂的学习用西洋透视法、明暗法创造国画的画家。但很快便遭到了冷落，被认为：“笔法全无，虽工亦匠，故不入画品”。

外来画法在中国两度流传而终于都未能造成很大的影响，是很值得玩味的。对文人画家来说它“不入画品”，与文人的知觉心理格格不入。而对于遵循“以形写神”的唐代画家来说，便不只是笔法之类的问题。这更深层的意义，即是一种建构在中国传统思维模式上的对视觉形体的认识。中国传统绘画对形的把握，吕凤子先生曾有过深刻的表述：

“物成，有成物之理。形生，有生形之则。成物之理不随着环境变迁而常变，叫做常理。生形之则随着环境变迁而常变，叫做变则。变基于常，常寓于变。一笔画便是通过变则而显示常理的。显示常理之形叫常形，一笔画便是以创作常形为务的，画非境私利，必也先忘己，忘己入于物，方悟成形理。”

中国传统绘画追求的就是这样一种物象的“常理”、“常形”。在中国画家的心目中，对象不是西方式的处在一定环境中的现象，而是作为一个近乎理念化的，有本质意味的实体来观照的。它不是现象，而是物象的本质，是“常理”体现出的“常形”。因此，这种造型观念，不可能如西方绘画那样，在追求视觉现象的表达上穷思极虑；它所寻求的是对象的最本质的，亦是最简约的表现，即线的形式。对中国画家来说，透视缩形、明暗光影，以及环境、氛围等等都是干扰对“常理”、“常形”的追求的“变相”，都是不重要的；体积空间的概念也因之成为外在的因素，因而是被轻视的。这种造型观追求的不是西方式的某种真实的幻象，而是物象的进乎“实在”的真象。“度物象而取其真”，所要求的就是这样一种纯粹次理念化的“真”。形神一体，“以形写神”的理论，同时驱使画家不去对视觉现象以过多的关注，而以最简洁的方式去表达“神”。这样，一方面通过对视觉现象的选择，建构起一种中

国式的，即在由内而外思维方式基础上的超时空的“形”的观念；另一方面，重整体把握的直觉思维方式使传统绘画表现物象时不可能对物象作太多的分析，很大程度上依赖于经验的“类”的把握。人的面部形象可以概括成国字形、三角形、目字形等等；色彩更是随类而赋，如民间画诀中的“女红、妇黄、寡青、老褐”之类；人物的地位身份也可作出不同的分类。总之，对个相的判断，更依赖于共相。

以艺通道的中国画家，正是通过这种造型观超越视觉现象的纷繁复杂，使表现的对象不至成为外在艺术家的一种西方式的真实幻象；而是使它留有较大的空缺。如此，内心世界与表现对象息息相连的中国画家，才可能“以心度物”达到心与物交融的境界。中国传统思想中与物质一体的精神世界，唯有通过这样的造型观念才在绘画中得以完成，使得“神韵”有着丰富的内涵。传统造型观念在写实的同时便包含着对现象世界的超越态度，为以后文人写意的“不求形似”观念提供了先决条件。

一如西方造型观念可以它的尚科学、重分析的逻辑思辩的思维模式中找到它深刻渊源一样，中国传统造型观念也同样深深根植于自己的文化背景与思维模式之中。它自身的合理因素，构成了极强的生命力，绵延数千年。历史上数次异域文化的侵扰都未能造成太大的影响，且很快就销声匿迹了。传统写实造型表现出的对感觉层面物象的超越，体现了传统艺术精神重神韵的特质；它必然导向文人画在理性层面对物象的进一步超越，以充分体现“物我交融”、“天人合一”的写意精神。“夫象物必在形似，形似须全其骨气；骨气形似，皆本于立意，而归乎用笔。故工画者多善书”。一种与书法息息相关的以线为核心的造型观念，构成了中国传统绘画的精髓。

线在中国画中日益获得其独立的审美意义，形成自己丰富的性格。中国绘画中的“线”无论在审美特征或是在表现功能上，都与西方绘画的“线”有着根本的不同。西方绘画中线，是与塑造物象形、质感的重要手段，以表现物象的视觉可靠性为主要目的。这种线选择的规范是视觉对象本身“物”的基础，其自身的有机生命意义并不存在。而中国绘画艺术中的线却是主体某种观念的体现，不是独立于意识之外的东西。这种中国艺术所特有的“线”的审美规定性，决定了它不可能仅仅是构成表现视觉形象的媒介和手段，它在表现物象时直接抒发艺术家的审美心胸。它对表象的选择是以艺术家的内在逻辑规范为尺度的，对可感层面的世界是相对轻视的。它要艺术家在心理素质上对线条的种种品质有着敏锐的感受能力，并且自觉地在内心与线条的种种品质建立一种密切联系，使心灵与线条保持一种动态平衡。在中国传统文化网络中，书法家的视觉心理样式往往是画家认知活动的先导。深受传统文化濡染的文人士大夫十分自然地传统文化网络中得取“笔法”、“气韵”等概念来审度视觉物象，形成固定的法式和规范。“由于中国书法和绘画息息相联，恐怕已不容绘画风格独树一帜，专以维妙维肖地重现现实为务”。所以文人写意几乎就是在对

戴逵“善铸佛像及雕刻”质疑

殷力欣

戴逵(约326—396年)、戴颙(378—441年)父子在东晋、刘宋时代以佛教雕塑知名,在使佛教雕塑艺术汉化方面起了举足轻重的作用,是我国第一批留下姓名的雕塑家,这差不多已是美术史论界的定论。如王了云先生著《中国雕塑艺术史》、林树中先生编著《中国美术全集·魏晋南北朝雕塑卷》等,均持此观点。林先生更明确指出,以戴氏父子为典型的“秀骨清像”风格雕塑的影响“遍及南朝,也影响于北方龙门石窟等处的佛像雕塑。”^[1]这种观点还散见于其他研究者对云冈、麦积山等处雕塑的研究著述中。笔者认为,上述观点尚存可商榷之处。现将笔者的看法陈述如下,谨呈方家教正。

一、分析现存文献资料,戴逵“善铸佛像及雕刻”的说法并不可靠

据唐人张彦远《历代名画记》记载:

戴逵,字安道,谯郡铨人。幼有巧慧,聪悟博学,善鼓琴,工书画。为童儿时,以白瓦屑鸡卵汁和溲作小碑子,为郑玄碑,时称词美书精,器度巧绝。其画古人山水极妙。十余岁时,于瓦棺寺中画,王长史见之云:“此儿非独能画,终享大名,吾恨不得见其盛时。”逵尝就范宣学,范见逵画,以为无用之事,不宜虚劳心思。逵乃与宣画《南都赋》,范观毕嗟叹,甚以为有益,乃亦学画。逵既巧思,又善铸佛像及雕刻。曾造无量寿木像,高丈六,并菩萨,逵以古制朴拙,至于开敬,不足动心,乃潜坐帷中,密听众论,所听褒贬,辄加详研,积思三年,刻像乃成。迎至山阴“灵王寺”……^[2]

张彦远的记载,显然来自前朝文献,又明显添加了唐人的臆想。如所谓“画古人山水极妙”,而东晋以前的山水本不成熟,戴逵无从学起。其他文字来源,“十余岁时,于瓦棺寺中画”一节,见于《世说新语》^[3],而瓦官寺作“瓦棺寺”,显然是张的误记。“以白瓦屑鸡卵汁和溲作小碑子”一节与《晋书·隐逸》^[4]相吻合。唯独“善铸佛像及雕刻”一节,是《晋书》、《世说新语》这二种最直接的史料中所没有的。

查阅其它文献,关于戴逵的记载,有下列演变:

(一)《晋书·隐逸》记其“工书画,其余巧艺靡不毕综”^[5],而不见有佛像雕塑的记载。

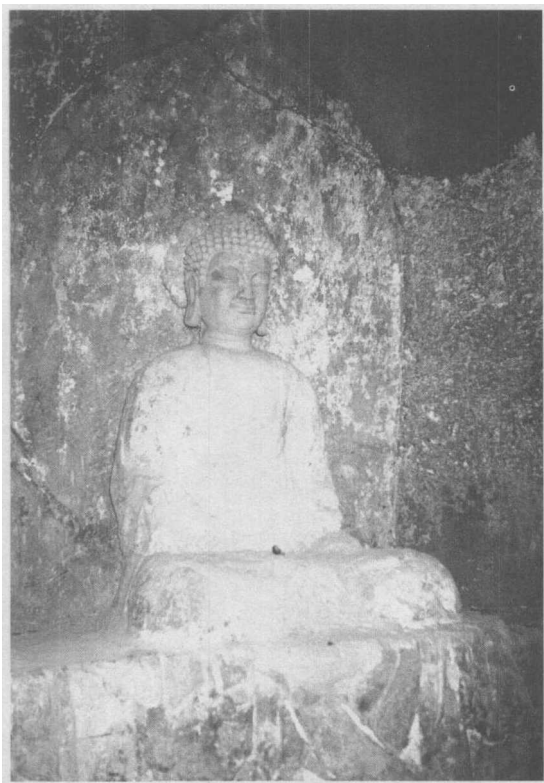
(二)《宋书·隐逸》有关戴逵之子戴颙一节,出现“自汉世始有佛像,形制未工,逵特善其事”^[6]的说法,并由此引出戴颙修改瓦官寺丈线的审美意味追求下的必然产物。内在世界的意定性、无限性与视觉的物定性、有限性的矛盾,致使中国画家一步一步地完成对可感层面的物象的超越,更多地关注内心世界的表现。“论画与以形似,见与儿童邻”的理论,补充了“以形写神”、“形神兼备”的传统说法。“线”的形式在绘画中的张扬,在自身独立的审美价值日益完美的同时,也使文人画家在表现内心世界上获得更大的自由。“仆之所画者,不过逸笔草草,不求形似,聊以自娱耳。”^[7]何等的潇洒。

写意精神作为中国传统绘画的核心,主导着艺术家对“线”的审美意味的不断追求及对视觉物象的形的选择,构成了二者内在的有机联系。写意精神使传统绘画中的“线”成为笔墨核心的形式。在文人画那里,笔墨技巧和笔墨趣味不仅是中国画形式的

六铜佛,“非面瘦,乃臂肥胖耳”的著名故事

(三)《梁书·诸夷》载狮子国一节:“晋义熙初,始遣献玉像,经十载乃至。此像历晋、宋世在瓦官寺。寺先有徵士戴安道手制佛像五躯,及顾长康《维摩》画图,世人谓为三绝。至齐东昏,遂毁玉像,前截臂,次取身,为嬖妾潘贵妃作钗钏。”^[8]这段记载也有可疑之处:玉像质地好到可作钗钏,显然是真的玉石而非大理石,这似乎不是古斯里兰卡的做法(此地以猫眼、宝石闻名,并不产玉,除非专程去邻国采购),而戴氏五躯佛像及顾恺之画,均不见于《晋书》、《宋书》。

(四)初唐僧道宣更在《法苑珠林》里声称亲眼见过戴逵的作品……机思通赡,巧凝



南朝石窟 栖霞山千佛崖区13号洞窟

核心,也同时成为其内容的一部分。那一个点,一条线,一块墨无不传达着文人画家的内心生活以及审美追求,它早已超出了一般意义的技艺。“胸中造化,吐露于笔端”文人内心的意象成了笔墨的蓝图。而“意为笔之体,笔为意之用”、“气韵藏于笔墨,笔墨都成气韵”使得中国画传统的写意笔墨语言,负载了一种主观的精神蕴含,使笔墨带有一种生命的力度与价值。

因而,中国画发展至今,仍以传统的文人写意笔墨为主要表现形式。尽管也有以西方写实造型来改造传统写意文人画,或以写意精神与西方绘画进行“调和”,但韵趣至深的传统写意笔墨形式始终根植其中,几乎永远是难解难分。□

吴燕平 厦门大学美术系讲师